



Études de stylistique anglaise

6 | 2013
Appellation(s)

Apostrophe, invective, invocation : Wilfred Bion dans l'arène de l'inconscient

Bertrand Rouby



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1192>
DOI : 10.4000/esa.1192
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2013
Pagination : 51-61
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Bertrand Rouby, « Apostrophe, invective, invocation : Wilfred Bion dans l'arène de l'inconscient », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1192> ; DOI : 10.4000/esa.1192

Études de Stylistique Anglaise

APOSTROPHE, INVECTIVE, INVOCATION : WILFRED BION DANS L'ARÈNE DE L'INCONSCIENT

Bertrand Rouby

Université de Limoges

EHIC (Espaces Humains et Interactifs Culturelles) – E.A. 1087

Abstract: In *A Memoir of the Future*, British psychoanalyst Wilfred Bion represents the psyche by staging numerous voices which represent fragments of personal identity, each with its own acoustic contours. These various agencies address each other by means of mockery and invective, so that phonetic or musical traits such as rhythm, melody or polyphony tend to prevail over individual identities. This paper focuses on Chapter 23 to show how a paradoxical space is constructed, and how the unconscious is defined in terms of a musical topography.

Key words : Bion, polyphony, invective.

Entre fiction et psychanalyse, Wilfred Bion a poursuivi une œuvre insolite, unique en son genre. Après des textes théoriques dans les années 1950 et 1960 où, à l'instar de Lacan, il aura tenté de donner à la psychanalyse la rigueur mathématique des théorèmes, inventant pour cela des « grilles », des « éléments beta » et des « fonctions alpha », il se tourne dans les années 1970 vers une écriture semi-autobiographique, semi-fictionnelle. Cette forme d'autofiction s'entend, non pas comme une forme d'autobiographie honteuse où le masque ne serait que fausse pudeur d'un égotisme mal assumé, mais comme espacement de soi dans l'éclatement des voix, le texte donnant à entendre les répliques de « personnages » ou plus exactement de locuteurs qui sont tantôt des alter ego de l'auteur, tantôt des personnages de romans. Son œuvre la plus déroutante, *A Memoir of the Future*, parue en trois volumes de

1975 à 1979, pousse le principe polyphonique à une extrémité rarement vue en littérature : le récit y fait place à une série de répliques qui paraissent écrites pour le théâtre, mais un théâtre intime où chacune des voix exprimerait un aspect de l'auteur et parlerait par exemple au nom d'une instance psychique, d'un état de la conscience, voire au nom d'une tendance, d'un symptôme, d'une bribe de soi, si infime soit-elle. Dans ce polylogue autobiographique, la scène est foncièrement irreprésentable, mobile comme le sont les rêves. Parmi ces voix, on relève notamment celle de l'auteur, lui-même rapidement scindé en plusieurs voix nommées « Bion », « P.A. » (pour Psycho-Analyst), « Myself », à quoi fait écho « Mycroft », tenant d'une logique dénuée de sens pratique – et dont la première syllabe partagée avec « Myself » indique que ces voix sont toutes intérieures ; Holmes aussi apparaît pour dialoguer avec Alice, celle de Lewis Carroll et bien plus à la fois. La liste des « personnages » n'apparaît qu'à la fin de la trilogie, sous la forme d'une clef tout aussi illisible que ce qui précède. Cette clef, co-signée par l'auteur et sa veuve Francesca Bion, compte quelque 1500 entrées sur 90 pages, et sert davantage d'index notionnel que d'aide à la lecture. Le rêve d'un marquage rétrospectif de ce théâtre en voix bien distinctes, dont chacune porterait une étiquette lisible à même de figer la parole en œuvre, est vite rattrapé et même dépassé par l'évidence que les voix ne cessent de se démultiplier, finalement trop labiles pour se plier à une liste. Prenons la mesure de cette cacophonie :

The scene is the vast arena of Wembley. At first sight there appear to be some hundred thousand spectators, but it becomes clear that there are very few people, but an enormous host of animals of every shape and kind. Just near one entry is a small group of men in what Bion, Myself and their party take to be film actors in the uniform of legionnaires of the Roman Army. A cup final supporter, paper streamers and all, approaches one of the motionless figures and addresses him.

SUPPORTER Wotcher chum! Wot's yer regiment?

LEGIONARY Legion Vicesima Valeria Victrix.

SUPPORTER (*in feigned fear*) Lor'! Selling booze—wot's yer line?

A NEIGHBOUR (*sh`uts acr`ss*) Ask 'im if 'e's got some beer, chum!

There is a noise which drowns his reply and conversation rapidly becomes impossible as the pulsations, emerging more and more from the confused noise, themselves become recognizable as an unmistakable rhythmic beat, and the beats as each made up of recognizable sounds. The terrifying rhythm could be matched as if it were a 'swung' version of the Christian hymn, 'Abide with me.' 'Kum not in Quat, Quat, Adze Zhee King of Kongs.' Bzzfading like the whine of a receding shell. Kind of good like guts wound round your bloody throat. The massed bands of the Brigade of Guards crash out the sense of intimacy as the hundred thousand become more crushingly intimate. The space has closed in as if the expanding universe had decided to

contract instead. Every so often the rhythm is emphasized by a choral interlude, 'Arf, arf, arf. Suddenly the din stops and is succeeded by a silence pierced by the one sound or word, 'Farrar.' The vast silent crowd wait for Alice to present the prizes. Each animal goes off nuzzling a very small atomic bomb; some suck it, some try to shove it up their neighbour's anus. Some come up to Bion to complain that it isn't detonated.

Valeria of the Valerien gens is—yes, there is terrific excitement as she approaches the centre of the field to carry out the ritual of Kicking Off the Ball, which is the start of the Dance of Death. A terrific spectacle! D. W. Griffiths—that must be why the Twentieth Legion have arrived! And the Head Psycho Anal List to read out the prize winners. Sh. SH. SHHHH. Quiet, everyone! The Papal Guard are about to play the composition by the winner of the music festival. SHUT UP! You Bas Turds! The quartet will now play 'Solitude' on four trombones. Then the Commander in Chief will say his prayers at the climax of the most intimate crisis of the celebration before—where's that ruddy whore got to?—the Lady Valeria kicks off the Final, Absolutely Final, till next year, celebration of Peace. The general's Lady makes a few mincing steps towards the Ball. Cheers, laughter and tears. She'll have to be quick if she's going to get off before she's murdered. (Bion 1991, 105-106)

Ce passage correspond au chapitre 23, ce qui n'a guère d'importance dans une œuvre où le rapport au temps est spatialisé, de telle sorte qu'on peut y évoluer dans toutes les directions. Le livre n'appelle pas une lecture linéaire ; il doit plutôt se feuilleter, s'ouvrir au hasard et redéployer ainsi de nouvelles configurations imaginaires, au gré des aléas de la lecture. Si l'on a toutefois parcouru les chapitres précédents, il est probable qu'on aura fait la connaissance des principales instances (Robin, Big Sister, Paranoïd-schizoïd, Depressive Position, Captain Bion, Myself, Alice, Rosemary, Psychiatrist, Adolf Tyrannosaurus...). Le chapitre 23, qui fait écho à l'épisode « A Caucus-Race and a Long Tail » dans les aventures d'Alice (Carroll 1865, 13-18), s'ordonne en trois temps, avec dans le premier paragraphe la description d'un espace censé être le stade de Wembley, avec une brève conversation entre un supporter et un légionnaire romain ; ensuite, une série de sons comprenant un hymne chrétien déformé, un sifflement d'obus et diverses onomatopées ; enfin, un reportage sportif qui s'apparente aussi aux instructions d'un sergent recruteur, souvenir du service de l'auteur lors de la première guerre mondiale. La brièveté même du chapitre lui confère un effet percutant, explosif, et à coup sûr anti-dialectique.

Dans le dispositif de ce chapitre, le lecteur se fait voyeur d'un théâtre intime, un théâtre psychique qui, note Simon Harel dans *Habiter le défaut des langues* (2012, 94-96), n'est pas sans rappeler le théâtre de la cruauté défini par

Artaud, le lecteur-spectateur-participant étant d'emblée jeté dans l'arène, dans le bruit et la fureur d'une scène qui est peut-être moins spectacle et représentation qu'événement traumatique faite de plans multiples qui se télescopent, de la petite enfance à la guerre en passant par les traces d'une éducation religieuse. Spectateur, il l'est par l'invitation réitérée à voir (« the scene », « at first sight », « there appear to be »). Participant, il est placé au cœur du dispositif – pas tout à fait au centre comme le préconisait Artaud, mais plutôt dans les gradins, réceptacle de mille et une voix dont chacune a sa propre intonation, sa propre variété linguistique. Nous verrons que la scénographie du texte donne lieu à une lecture acoustique, où la diversité des modes d'adresse figure autant de places psychiques.

Scénographie

Le début du texte semble présenter des didascalies, avec cette apparence de degré zéro ou plutôt de neutralité travaillée censée caractériser le genre, mais qui est en réalité tout sauf neutre. Dans les premières lignes, la répétition du déictique « There » annonce l'ajout de nouveaux éléments dans un contexte donné (« there appear to be some hundred thousand spectators », « there are very few people », « there is a noise »), comme si la scène donnée à voir et en même temps infigurable se remplissait à ras bords, au fil de l'écriture et du déploiement de la vision, d'intervenants de toutes formes et de toutes espèces. La désignation « spectators » indique bien cette primauté du visible, tout en amorçant un jeu entre apparence et réalité – sauf qu'il n'est jamais fait mention d'une « réalité » qui se laisserait dévoiler sous les apparences. La représentation par l'écriture serait plutôt comme une danse des sept voiles sans résolution ultime. Au verbe « appear » succède « it becomes clear » (« it becomes clear that there are very few people ») : on reste ainsi dans le champ de l'évidence, de la manifestation, mais d'une « clarté » qui s'impose à l'œil, non à l'entendement. L'interprétation demeure incertaine, comprend-on dans la proposition « in what Bion, Myself and their party *take t` be* film actors » – en fin de compte, c'est une autre interprétation qui est proposée, peut-être erronée. Le lecteur ne se verra offrir aucune garantie ; la vérité de la scène se dérobe derrière les manifestations. Dans l'expression « film actors », la référence au cinéma renvoie au nom « spectators », révélant ainsi que le lieu a changé de vocation : l'arène de Wembley n'est plus seulement un stade, elle s'est changée en plateau de tournage, en décor d'un péplum anachronique – une autre « arène », antique cette fois, où des légionnaires romains s'entretiennent avec des supporters de football. Il y a confusion et superposition des plans avec l'appellation « arena », qui opère un glissement métonymique du stade contemporain vers l'arène des gladiateurs. Difficile de dire si le dialogue inséré

fait partie d'un scénario surréaliste, ou si l'on n'est pas en train d'assister aux échanges de figurants qui discuteraient entre deux prises. Dans ce mille-feuille d'apparences, la syntaxe suit les ajustements successifs du regard : la première occurrence de la conjonction « but » (« but it becomes clear that there are very few people ») laisse croire à une opposition entre apparence et réalité (« il semble y avoir cent mille spectateurs mais il y a en réalité très peu de gens » : ils ne seraient donc pas aussi nombreux qu'on le croyait ?), avant que la deuxième occurrence n'invalide cette lecture (« but an enormous host of animals of every shape and kind » : « très peu de gens, certes, mais une foule d'animaux »). Comme dans *Alice*, les spectateurs sont en réalité des animaux : c'est notre association inconsciente entre « spectateurs » et « humains » qui est déjouée, dans un texte où nous devons sans cesse réajuster nos constructions mentales.

Nous aurions donc surpris une conversation entre un légionnaire qui s'identifie à son propre rôle et un supporter venu assister à la finale de la coupe, et qui se retrouve sur un lieu de tournage. L'accent cockney transcrit au début de ce bref dialogue (« Wotcher chum ») apparaît d'abord, on suppose, comme une forme de marquage sociolinguistique permettant de cerner le locuteur. Juste après, l'intervention d'un voisin de tribune qui s'exprime de la même façon (« Ask 'im if 'e's got some beer, chum ») a pour effet de diluer la singularité du supporter londonien dans une indifférenciation qui, de proche en proche, finit par gagner toutes les voix. Il n'y a plus aucun individu : le légionnaire se définit par son appartenance à sa légion, le supporter par son affiliation à un club, et leur anonymat partagé annonce une disparition totale de toute individuation (« the massed bands of the Brigade », « the hundred thousand », « the vast silent crowd », foule scindée en sous-groupes à la fin du paragraphe, sans plus de précisions que le partitif « some »). L'une des clefs de ce passage est en effet la disparition élocutoire de quiconque pourrait prendre en charge l'énonciation, au profit de la puissance expressive du mot réduit à des syllabes disjointes et des interjections.

Acoustique

C'est ainsi que, de la visibilité, on passe à l'acoustique. Pris dans son contexte psychanalytique, ce changement signale une régression de la vie psychique : de la volonté de contrôler le monde environnant par le regard, on passe à une immersion acoustique, olfactive et tactile, le sujet devenant réceptacle de sensations – si l'on peut encore parler de sujet dans un texte où les affects circulent de part et d'autre. Le dialogue est suivi d'une évocation de sons dominés par un battement pulsionnel qui invite à une lecture musicale du texte. Cette interprétation est d'ailleurs suggérée par la fille de l'auteur,

Parthénopée Bion Talamo, dans une communication publiée en postface de la réédition de la trilogie, où elle avance que le chapitre se prête à une lecture de groupe, une exécution chorale (Bion 1991, 673). De manière plus analytique, le chapitre appelle une interprétation musicale qui verrait le texte comme une partition, ou mieux encore, comme l'enregistrement d'une performance.

Le premier élément de cette lecture musicale est le rythme, défini comme battement, pulsation, toile de fond acoustique qui permet de construire un espace paradoxal et mutant. La pulsation est figurée dans le texte par une cadence iambique suivie sur les passages « emerging more and more », « the beats as each made up of recognizable sounds », « the terrifying rhythm could be matched as if it were », « the Christian hymn, 'Abide with me' ». Par ce rythme, l'espace du texte se décline en plusieurs dimensions : espace sonore, il offre une matrice aux événements du texte qui se déploient dès lors comme une série d'interventions et de reprises chorales ; espace temporel, il permet aux voix de se répondre sous forme de séquence ; espace psychique, il présente le sujet comme une sorte d'agora, ou même de *ch`ra* organisée par les affects. Le lecteur est en effet censé se trouver immergé dans cette « *ch`ra* sémiotique », suivant l'expression forgée par Julia Kristeva d'après le *Timée* de Platon, et qu'elle définit comme un espace avant l'espace, espace intuitif qui ne serait pas encore agencé selon des coordonnées, labile, antérieur à la structuration du monde, du corps et du langage (Kristeva 1980, 21). Dans le *Timée*, la *ch`ra* est située entre l'être absolu (l'idée) et l'être relatif qui sera engendré. Mi-lieu où se matérialisent les formes, la *ch`ra* est un espace indéfini que Platon compare à l'élément matriciel, et que Kristeva traduit comme ce qui précède ou rejette le découpage signifiant / signifié. En somme, ce qui se donne à lire dans le passage de Bion partage certaines caractéristiques avec l'écholalie, ce pré-langage de l'enfant avec ses variations de ton, de mélodie et d'intensité.

La constante iambique est à vrai dire la seule forme d'harmonie imitative que l'on trouvera dans ce passage dépourvu de tonalité stable. Les sons s'entrechoquent, un début d'allitération en M (« emerging more and more ») fait place à une cacophonie d'occlusives qui gagne la version de l'hymne *Abide with Me* : « Kum not in Quat Quat, Adze Zhee King of Kongs... » Le lexique d'abord très latin (« conversation rapidly becomes impossible as the pulsations, emerging more and more from the confused noise ») devient beaucoup plus anglo-saxon au moment de l'hymne, avec une recrudescence de termes monosyllabiques (« Bzzfading like the whine of a receding shell, kind of good like guts wound round your bloody throat »). Ces ruptures perturbent la tonalité du texte, qui ne se fige ni dans un rythme ni dans un registre stables, le lexique descriptif et la syntaxe relativement complexe du début étant interrompus par deux phrases imprécises (« like the whine of », « kind of good like ») et sans

verbe conjugué. La perturbation apparaît ainsi comme l'une des clefs esthétiques et stylistiques du texte.

Une sorte de mélodie émerge pourtant, à la manière du récitatif et du *Sprechgesang* chez Alban Berg, c'est-à-dire que l'abandon de la tonalité au profit de la dissonance n'empêche pas le recours à des formes mélodiques. Mieux encore, comme dans l'opéra *Lulu*, on assiste à une sorte de parlé-chanté à mesure que la déformation de l'hymne échappe aux cadences du texte initial : « *C`me n`t in terr`rs, as the King `fkings,/ But kind and g``d, with healing in Thy wings;* » devient « *Kum not in Quat Quat, Adze Zhee King of Kongs... kind of good like guts wound round your bloody throat* ». Ces déformations en cascade ne permettent plus de calquer le texte délirant ainsi produit sur le schéma syllabique de l'hymne qui lui sert de prétexte. Comme chez Alban Berg, l'énonciation déborde de son cadre rythmique, offrant un surcroît d'expressivité et de pathos. À ce moment, le texte évoque les horreurs de la première guerre mondiale, à laquelle l'auteur a participé, et de la seconde, durant laquelle il a travaillé dans différents hôpitaux militaires et développé de nouvelles méthodes de traitement qui ont posé les jalons de la thérapie de groupe.

Au plan harmonique, enfin, ce chapitre tire parti de la polyphonie en alternant voix individuelles, unisson terrifiant (« *The massed band of the Brigade of Guards crash out the sense of intimacy* ») et intermèdes choraux (« *a choral interlude* »). C'est le principe de la thérapie de groupe qui est ainsi préfiguré sous la forme d'un relais de voix, mais à son stade le plus primal, celui où le sujet expulse des phonèmes susceptibles d'avoir une vertu libératrice. C'est ainsi qu'émerge l'onomatopée « *Arf* », déformation linguistique et émotionnelle d'un « *Our Father* » changé en rire sardonique. Cette onomatopée, « *Arf* », est l'expression condensée à l'extrême d'une angoisse devant toute figure d'autorité, qu'elle prenne la forme du Père, du démiurge, du prêtre ou du supérieur dans un régiment. « *Arf* » est aussi le son du rire moqueur par lequel est dénigré le point de vue de l'enfant ou du subordonné. « *Arf* » est dans son essence même un son *m`rdant* à plusieurs titres, qui évoque l'abolement autant que le sarcasme, et peut-être aussi, dans le contexte londonien où il se vocalise, une forme de coupure si l'on y entend la prononciation cockney de « *half* ». Par cette onomatopée, le prêtre se change en garde-chiourme dont la moquerie est le seul rapport à autrui, rôle repris plus loin par le commentateur avec le calembour scatologique « *You Bas Turds* ». Plus loin, ce son se module en « *Farrar* », que la clef identifie comme Frederic Farrar, auteur anglican né comme Bion en Inde, doyen de Canterbury et auteur du livre édifiant *Eric, `r, Little by Little*. L'origine de cette référence est autobiographique : avant son départ pour l'Angleterre à huit ans, Bion avait reçu un exemplaire de ce livre initialement paru en 1858. Celui-ci décrit

l'expérience du jeune Eric dans un pensionnat anglais, ses écarts de conduite et les mauvais traitements dont il fait l'objet, entre châtiments corporels institutionnalisés et humiliations infligées par ses camarades. Le nom de l'auteur, « Farrar », marque ainsi le son de la mortification physique et morale ; c'est le signe du corps battu et du sujet humilié, et s'il se trouve investi d'une dimension signifiante, il est d'abord censé provoquer une réaction affective chez ceux qui ont lu le livre et en ont été aussi traumatisés que Bion. Avec l'éloignement temporel, toutefois, la référence ne fait plus partie d'un fonds communément partagé, et tient davantage de l'allusion privée, si bien que le nom jadis emblématique de Farrar se change en onomatopée où l'on pourra aussi entendre le mot allemand « Pfarrer » désignant un curé ou un pasteur.

Résonances

Avec ces interjections, la topographie du texte s'est transformée, si bien que le lieu public (le stade de Wembley) est à la fois un espace utérin ou symbiotique indifférencié, un univers en expansion et contraction suivant le rythme systolique de cette sphère pré-linguistique, une tranchée sous la menace des obus, et surtout, il est devenu un espace pré-verbal où, par le biais de l'onomatopée, les affects de l'auteur doivent rencontrer ceux du lecteur. Telle est en tout cas l'intention de Bion, qui a construit son œuvre de manière à ce qu'elle suscite une réaction émotionnelle chez le lecteur avant même tout déchiffrement. La déformation de l'hymne devient production délirante, où l'on ne cherchera pas tant des niveaux de sens imbriqués les uns dans les autres comme dans *Finnegans Wake* que l'expression d'affects traversant le corps. Au contraire de l'entreprise joycienne visant à rassembler et écraser ensemble des morphèmes équivalents dans un immense mot-valise translinguistique et redondant, Bion invente plutôt une langue jouant de la condensation monosyllabique, du martèlement et de l'allitération, où les schémas intonatifs recèlent plus de sens que les associations signifiantes. Le procédé est assez proche de celui qu'emploie Lewis Carroll dans *Sylvie and Bruno*, lorsqu'il contracte « Your Royal Highness » en l'imprononçable monosyllabe « y'reince », que Gilles Deleuze désigne dans *L`gigue du sens* (1969, 62) comme un mot ésotérique « contractant », « qui opère une synthèse de succession sur une seule série et porte sur les éléments syllabiques d'une proposition ». Et par jeu de relais, cette création fonctionne à la manière d'Artaud traduisant de façon anti-grammaticale le *Jabberw`cky* de Lewis Carroll : « Il était Roparant, et les Vliqueux tarands / Allaient en gibroyant et en brimbultdriquant / Jusque-là où la rourghe est à rouarghe à ramgmbde et rangmbde à rouarghambde : / Tous les falomitards étaient les chats-huants / Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument ». Ce qui commence avec des condensés de significations se

poursuit en production délirante où, pour citer encore Deleuze, « le non-sens a cessé de donner du sens à la surface » (1969, 111).

On sait grâce à Jean-Jacques Lecercle les outrages que les fous littéraires font subir au langage, tour à tour wolfsonisé à coups de traductions et de fausses synthèses et brissetisé à force d'étymologies factices et d'analyses multiples ; la bionisation du langage, elle, consisterait à réduire les signifiants à des onomatopées, et ce faisant, à convertir le procès signifiant en force expressive. Pour autant, on n'est pas dans le fantasme du signifiant pur, absolument délié de toute charge sémantique : des échos se laissent entendre çà et là, mais avant de les identifier, il faut se convaincre qu'aucun travail d'enquête, si polyglotte soit-il, ne validera avec certitude les hésitations du sens.

Ainsi, dans ce contexte où s'énonce la préhistoire du sujet parlant, le mot « adze » peut être celui qui désigne cette hache néolithique connue en français sous le nom d'herminette ; « quat » pourrait alors être l'abréviation de « quaternaire », et pourquoi ne pas lire dans « King of Kongs » un souvenir de King Kong, dans une logique de régression où le retour du sujet vers l'inarticulé suivrait les étapes d'une évolution darwinienne à rebours, de l'outil rudimentaire jusqu'au primate ancestral ? Autant de possibles renvois à l'archaïque, en partie par ce que le lexique laisse entrevoir, mais bien davantage par la déformation des phonèmes, qui mime un retour du sujet parlant vers l'apprentissage de la parole ou même en deçà, les expérimentations avec l'appareil phonatoire. Ainsi du redoublement syllabique « Quat Quat », chargée rétrospectivement de résonances beckettienne¹, et des modulations sur les fricatives voisées (« as the » devenant « adze zhee »), c'est-à-dire des sons que l'enfant acquiert relativement tard et pour lesquels il a du mal à réaliser l'alternance alvéolaire / dentale ici présente. Avec la production de chaînes syllabiques, il s'agit ici de la préhistoire du sujet, associée à la population indigène de la Grande-Bretagne avant sa colonisation par les légions romaines ; la population primitive serait représentée par le supporter de football, dans cet imaginaire où Rome représenterait à la fois la colonisation, la christianisation et le Nom du Père. Lecture toute relative, proche du délire interprétatif qu'appelle une production délirante – on n'oubliera pas que c'est là une élaboration secondaire, une scénarisation sémantique qui s'appuie sur des conjectures quant à telle syllabe, telle onomatopée : les seuls éléments absolument fiables dont on dispose, en fin de compte, sont les variations de ton et d'intensité du discours.

Or, le premier indice de ces variations, c'est le mode d'adresse employé par chaque locuteur, qui semble correspondre à une posture, à une place

¹ Samuel Beckett, dont la pièce *Quad* fut produite deux ans après la parution de *A Mem`ir `f the Future*, fut le patient de Bion dans les années 1930.

psychique, à un certain rapport à ce qui n'est pas soi. En effet, là où d'autres définissent les composantes du psychisme en termes d'instances, de pôles ou de places, Bion y entend des modes d'adresse. Cette conception presque acoustique, où le sens se loge dans une dynamique verbale, fait de l'appareil psychique un réceptacle d'énergies. Interpellations, interjections et apostrophes, onomatopées et invectives deviennent le signalement de forces pulsionnelles, et si pour Lacan l'inconscient est structuré comme un langage, Bion en exhibe plutôt la déstructuration. L'usage qui est fait de la rhétorique n'est pas un catalogue de figures qui s'indexerait à des processus psychiques (condensation métaphorique, déplacement métonymique), mais ressemble plutôt à une *dé-figurati`n* du discours. Les différents procédés (interjection, onomatopée, apostrophe, glossolalie dans le cas de l'hymne déformé) situent la prise de parole à un niveau infra-rhétorique, dans l'affectif plutôt que dans l'argumentatif. Le texte figure un lieu de parole plus que de langage, de babil, d'interruptions, marqué par la discontinuité stylistique. Au moins quatre types de voix se donnent à entendre :

- Le supporter, dont le « wotchum » lancé en guise de salutation le signale comme locuteur cockney. Plus important que cette localisation socio-géographique, le supporter se distingue par ses interpellations narquoises (« sellin' booze—wot's yer line? ») ; son intervention est alors celle du sarcasme qui déstabilise la position d'autorité, le choix du terme « line » mettant sur le même plan carrière militaire et débit de boisson.
- Position d'autorité représentée par le légionnaire, dont le discours se borne à décliner sa légion d'appartenance (« Legion Vicesima Valeria Victrix »). Ce mode d'appellation indique une segmentation du réel : le légionnaire serait alors l'inclination à coloniser le réel, la voix qui ordonne le monde en unités militaires.
- Le chœur, qui élève une prière déformée (« Kum not in Quat, Quat, Adze Zhee King of Kongs »), comme une adresse manquée dont on doute qu'elle atteigne son destinataire, se repliant plutôt sur son langage déviant : « Thy wings » est remplacé par « your bloody throat », marque d'une énonciation qui au lieu de prendre son essor s'étrangle dans ses propres mécanismes internes.
- Le commentateur de la dernière partie du chapitre, qui appelle à voir (« a terrific spectacle ») mais aussi à se taire (« Sh. SH. SHHHH. Quiet, everyone! » puis « SHUT UP! You Bas Turds! »). Son intervention passe de l'exhortation à l'asservissement ; c'est la voix dépersonnalisée qui fait des spectateurs réunis un troupeau de bétail.

Le théâtre du psychisme n'est pas une agora aux débats policés, version sublimée du sujet démocratique, ce serait plutôt une arène où se jouent des apocalypses intimes. Le coup d'envoi de la finale marque le début d'une danse macabre (« the ritual of Kicking Off the Ball, which is the start of the Dance of Death »), avant une fin du monde jouée chaque année (« the Final, Absolutely Final, till next year, celebration of Peace »). Le double modèle de la finale annuelle et du bal des débutantes ou des finissants auquel se surimposent

les aventures d'Alice se change en rituel apocalyptique périodiquement renouvelé. La guerre vécue par l'auteur devient bataille rhétorique, et le texte un lieu polémique atomisé où l'on en vient à espérer sa propre fragmentation (« Each animal goes off nuzzling a very small atomic bomb ; some suck it, some try to shove it up their neighbour's anus. Some come up to Bion to complain that it isn't detonated »).

Le reste du livre s'apparente davantage à un débat argumenté entre les différents intervenants, « Alice », « Sherlock Holmes », « Mycroft », « Watson », « Bion », « Moi-même »... Et ces voix de s'interrompre, de se questionner, de s'invectiver, dans un jeu de coupures et de reprises qui fait du texte une polyphonie morcelée, un opéra psychique fracturé. Ne nous méprenons pas sur la clef ajoutée à la trilogie : le but de l'entreprise n'est pas de baliser le terrain, pas même de l'arpenter pour établir des relevés de terrain, il n'y a en fait aucune prétention exhaustive dans ce travail. Bion ne propose pas un modèle de l'appareil psychique, ni une carte avec des zones blanches à remplir. Il ne livre pas une topique transférable clefs en mains à d'autres patients. Cette réticence peut déstabiliser le lecteur, qui a parfois l'impression de soulever le crâne d'un mutilé de guerre atteint de troubles dissociatifs de l'identité. On rejoint ici les préoccupations de l'antipsychiatrie dans la mesure où il s'agit d'habiter le foisonnement des voix plus que d'établir un diagnostic : et vous, quelles sont vos voix ? À quoi ressemble votre théâtre ? Comment s'interpellent vos Alice, vos Sherlock, vos Moi-même ? Et quel combat se livrent nos voix belligérantes quand on a fini de colloquer ?

Bibliographie

- BION, Wilfred R. 1991 (1975-1979). *A Mem`ir `f the Future*. London & New York, Karnac Books.
- CARROLL, Lewis. 1993 (1865). *Alice's Adventures in W`nderland*. New York, Dover Thrift.
- DELEUZE, Gilles. 1969. *L`gique du sens*. Paris, Minuit.
- HAREL, Simon. 2012. *Habiter le défaut des langues*. Montréal, XYZ.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *P`uv`irs de l'h`rreur*. Paris, Seuil.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1990. *La Vi`lence du langage*. London, Routledge.